

## ***La crítica literaria: nuevas perspectivas en torno a la literatura árabe contemporánea***

M. ABUMALHAM  
UNIV. COMPLUTENSE

Resulta significativo que determinadas obras clásicas, como la *Historia de la Literatura Árabe* de ʿYurʿī Zaydān<sup>1</sup> o la *Historia de los Árabes* de Philip Hitti<sup>2</sup>, por sólo citar a dos de las más elementales, comiencen en la más pura tradición semítica, buscando los inicios de la cultura árabo-islámica en Mesopotamia, en el Imperio Asiro-babilónico, en tanto que el orientalismo occidental, en su mayoría, no percibe esa continuidad semita salvo cuando se refiere a los estudios bíblicos o a la tradición del judaísmo posterior.

También es significativo que la investigación acerca de las fuentes preislámicas de la cultura árabe posterior a la aparición del Islam, que es obligada introducción al tema, se trate, en la enseñanza de lo árabo-islámico, con cierta prisa.

Si acaso, en muchos aspectos, se cita solamente la Arabia pagana preislámica, mientras se deja de lado la tradición cultural judeo-cristiana de la zona que, resulta evidente, dejó una fuerte impronta en el Islam, quien de sí propio dice ser el exponente del último acto de la revelación, en la línea de las dos anteriores, judaísmo y cristianismo.

En este último aspecto, es de señalar que los estudios de siríaco y de la producción literaria en esta lengua son prácticamente inexistentes en la universidad española en su relación con el mundo de la 'arabidad', así como casi no se contemplan los estudios de textos árabes del primer siglo de la hégira, entre los que se contarían los célebres *papiri* del desierto de Palestina.

Casi todos estos textos de origen cristiano, no sólo son interesantes, desde el punto de vista lingüístico (especialmente los últimos en relación con el Árabe Medio), sino que son interesantes desde el punto de vista cultural y literario para ver en ellos determinadas supervivencias de ese imaginario semita.

Hay que afirmar rotundamente que los imaginarios simbólicos y creadores de carácter poético-profético semitas no siguen únicamente la vía de la Torah o de la literatura rabínica posterior, sino que se desarrollan ampliamente a lo largo y ancho de la literatura árabe, que además sufre un proceso de helenización

---

<sup>1</sup> *Ta'riḥ Adab al-luġa al-'arabiyya*, Dar Maktabat al-Ḥayāt, Beirut, s/d. 4 vols. pp. 26 y ss.

<sup>2</sup> Edición española, Madrid, 1950, pp. 3-90.

y latinización semejante al sufrido por la literatura rabínica, aunque de mayor calado y extensión, al que se suman influencias más orientales y occidentales.

Un análisis literario que ignore el mundo semita más antiguo, sus cosmogonías, mitos, apocalipsis, relatos proféticos o textos sapienciales, deja de lado una serie de materiales que, formal y conceptualmente, reaparece sin cesar en la literatura árabe de todos los tiempos y, en especial, del tiempo presente, en el que las necesidades de los hombres vienen muy marcadas por la pérdida de valores y la literatura es, en buena medida, el vehículo más idóneo para la denuncia de esa pérdida o la búsqueda de esos valores.

El descuido hacia esos datos resta, en definitiva, a la comprensión de esta literatura, parte de su identidad y de su pertenencia a un fondo común semita, esponjoso y permeable a otras influencias, en especial a aquellas en las que una fuerte carga de espiritualidad y sensibilidad hacia lo trascendente esté presente.

No introducir como marco de reflexión acerca de la literatura árabe y, en especial, de la literatura árabe contemporánea, los elementos aportados por el conocimiento de su propia base semítica, supone llegar a creer que fenómenos como la literatura de reconstrucción histórica, la preocupación que destilan algunos textos contemporáneos por la naturaleza, textos en los que aparece la vida rural como modélica frente a la vida urbana, o textos plagados de objetos marcadamente utilizados como símbolos; árboles, montes, ríos, rocas, pañuelos, cabellos, cuervos, palomas, etc., o la presencia metafórica de lo fantástico, lo mágico o lo oculto, son simples imitaciones de modas extranjeras o influencias y pervivencias de tradiciones populares, éstas últimas casi sin valor literario por su origen vulgar.

La consideración de esas raíces autóctonas más antiguas evitaría no ya análisis literarios de corto alcance, sino traducciones a veces aberrantes o simplemente ridículas de las que aportaremos algún ejemplo como simple botón de muestra.

También permitiría, aunque sólo fuera en un nivel didáctico primario e inmediato, ofrecer a los estudiantes una visión más universalista de esta cultura que, a veces, se presenta como una cultura cerrada sobre sí misma, inmóvil e incapaz de ser equiparable a otras o de encontrar en otras su semejante.

Tal vez, estudiada así esta literatura perdería el supuesto carácter de hermética con que aparece, o se desharía del halo de una estética "peculiar"; en definitiva perdería parte de su carácter "exótico" (y empleo la palabra con toda intención) y se reconocería en ella una identidad propia, tal vez menos fantástica, pero más real y más universal.

Pongamos algunos ejemplos simples para mostrar de qué estamos hablando. Se decía algo acerca de traducciones aberrantes. No consigo explicar cómo una traducción francesa, que no he leído, pero que he visto citada en numerosas ocasiones, interpreta el título *Zahrat al-murqus*<sup>3</sup>, relato de Mahmud Taymūr, por "La fleur du cabaret"<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Según la vocalización de la edición árabe, Cairo, s/d.

<sup>4</sup> J.A. Haywood, *Modern Arabic Literature 1800-1970*, London 1971, p. 205 y nota 97.

El relato se sitúa en un tiempo pasado, impreciso, pero que sin duda corresponde al Antiguo Egipto. El autor desdobra su personalidad presentando a un anónimo quien, a su vez transcribe un poema hallado en un papiro. El relato, absolutamente circular, o más bien en espejo, acaba como empezó. Es decir, es un relato simbólico del mito del eterno retorno, en el que, fijando la atención, igualmente se podrían detectar elementos de la búsqueda de la eternidad o de la belleza, en el que existen numerosos rasgos que invitan a pensar en Gilgamesh o en al-Jidr.

Por supuesto, se podrían encontrar otros referentes como el castillo encantado del *Orlando furioso* de Ariosto, o relaciones más cercanas y familiares, ya que recuerda, constantemente, la leyenda de Bécquer "El rayo de luna". Lo que en definitiva parece ser buscado es una mujer extraordinaria, cuya mayor virtud es la danza.

Volviendo a la traducción del título, tal vez habría que pensar en "La reina del corro" o "La flor en el redondel", aunque este último suene muy taurino. Lo que se hace insoportable es ese *cabaret*. María Eugenia Gálvez, sin embargo y muy acertadamente, le dió el título de "La flor del baile"<sup>5</sup>.

Layla Ba'alabakkī, que en su día<sup>6</sup> publicara aquella novela casi autobiográfica, *Anā ahya* ("Yo, vivo"), dedica un capitulillo de la misma al hecho de tomar una decisión sobre si cortarse el pelo o no. Resulta evidente que se trata de una decisión que puede entenderse como nimia, aunque si se contempla desde la perspectiva del entorno socio-cultural de la autora y protagonista, en su propio momento, los años cincuenta, deja de ser un problema sin importancia.

Sin embargo, si además se entra en el imaginario semita y se escudriña acerca de la simbología del cabello y, especialmente, del cabello femenino y de las relaciones simbólicas entre cabello y libertad -que es en definitiva de lo que trata la novela-, la perspectiva se amplía hasta un horizonte muy abierto y lejano.

De otra parte, ese mismo imaginario semita supone una estética de la mujer en la que el cabello tiene una presencia capital. Nunca una mujer con el cabello corto será semejante a la que evoca el texto bíblico: "tus cabellos son como cabritos que retozan por los montes de Galaad"<sup>7</sup>, lo que supone además toda una imagería en la que la mujer, con su melena derramándose por su cuello, recuerda las gargantas de los montes, la tierra y sus quebradas; la incardinación de la mujer en el paisaje más característico y más definitorio de un país.

Pero si la mujer de largos cabellos, que corren por su espalda como se deslizan los negros rebaños por las quebradas del monte, es una imagen terrestre, no ha de olvidarse tampoco que el texto donde aparece, el Cantar, es un texto

---

<sup>5</sup> Eugenia Gálvez es quien de más cerca ha trabajado en España la obra de Taymūr. Es de interés consultar su trabajo *El Cairo de Maḥmūd Taymūr. Personajes literarios*, 2ª ed. Univ. de Sevilla, Sevilla 1991, aunque en él no trate directamente los cuentos ambientados en el Antiguo Egipto.

<sup>6</sup> En el año 1958.

<sup>7</sup> Cantar de los Cantares 4,1.

canónico, un texto religioso, susceptible de una lectura alegórica, espiritual e incluso mística<sup>8</sup>.

Si el imaginario de una mujer actual desdeña ese aspecto sus razones tendrá. No es ya la búsqueda de la realización en la tierra fecunda, ni tampoco la conversión en un ideal espiritual lo que busca, más bien esa mujer desea su incardinación en una realidad contemporánea que dé a su femineidad lo que le corresponde y a su condición de persona lo que le corresponde, al margen de una imagen tradicional. Es libertad e igualdad lo que pretende, en el aquí y el ahora.

La larga tradición semita de imágenes referidas a la mujer, a la fuerza viril, a los cánones de belleza, etc., que tienen relación con los animales que se mueven en manadas o rebaños, es manifiesta y no sólo se refleja en el texto bíblico sino en muchos otros textos de la antigüedad mesopotámica.

Suhayl Idris, en su relato, *Qalaq* ("Angustia")<sup>9</sup>, escribe el siguiente párrafo:

*Se volvió hacia su mujer y vio que ella también había abierto los ojos. Sonrió. Aquello era casi como una ley infalible: ambos se despertaban a un tiempo. Era como si allí hubiera unos dedos ocultos que se deslizaran, cada mañana, hacia sus ojos, los abrieran y volvieran a ocultarse.*

Si no se toma en consideración la existencia de lo fantástico como una realidad "real", si no se presta atención a los saltos de realidad a fantasía, propios de la literatura árabe de todos los tiempos, como buena heredera de una tradición semita, en la que los géneros apocalípticos, visionarios o proféticos conviven armónicamente con las crónicas o las prescripciones legales en un mismo texto, - como es el caso del texto bíblico o del propio texto coránico- esa pequeña frase del final: *Era como si allí hubiera unos dedos ocultos que se deslizaran, cada mañana, hacia sus ojos, los abrieran y volvieran a ocultarse*, parecerá un simple rapto poético, en medio de una descripción muy realista y prosaica.

Sin embargo, cuando ello se tiene presente, junto con la "realidad mágica" de la intervención de los *finn* en la vida de los humanos, no resulta nada extraño ni contradice el realismo del resto del texto el hecho de que haya unos dedos "mágicos" que abren los ojos de una pareja, cada mañana, haciendo que se despierten a un mismo tiempo. Son esos "genios" los que convierten la realidad cotidiana en "una ley casi infalible", en una ley de la naturaleza.

Contemplado desde esta perspectiva este pequeño fragmento, tendrá el mismo significado que la obra de Ibn Battūta, con sus cambios bruscos que van de descripciones morosas y tediosas a relatos totalmente imaginarios. Claro que, en Ibn Battuta, esto es excusable o explicable, porque parece hubo una doble

---

<sup>8</sup> Puede encontrarse amplia y delicada referencia a la multiplicidad de interpretaciones en Emilia Fernández Tejero, *El Cantar más bello. El Cantar de los cantares de Salomón*, (traducción y comentario), Madrid 1994, pp. 35-59; o de la interpretación rabínica versículo a versículo en Luís F. Girón, *Midrás Cantar de los Cantares Rabbá*, Pamplona 1991.

<sup>9</sup> Publicada en 1956.

autoría o porque su obra pertenece a eso que se ha dado en llamar "el pensamiento pre-científico o pre-racionalista".

Pero Suhayl Idrīs no comparte autoría con nadie y es un autor plenamente incardinado en el racionalismo. De modo que, si no se tienen en cuenta las cuestiones que señalaba más arriba, estimo que se habrá perdido una pequeña, pero significativa, parte del efecto que el texto puede producir en un lector.

La literatura poética, en verso, parece un campo más permisivo, más elástico, en el que recuperar como tópicos o símbolos toda clase de referencias a la tradición semita. Pero es curiosamente la prosa la que más se presta a estos juegos de reelaboración y recuperación o, más bien, donde más claramente se pone de manifiesto que esas corrientes subterráneas de lo semítico viven y han vivido siempre en el imaginario árabe.

El escándalo poético de la pervivencia del cliché beduino en los autores andalusíes, pongo por caso, que jamás vieron el desierto ni a un león, pero que en sus fantasías sueñan con ese modelo, cobra nuevos significados, menos escandalosos y más encarnados en la experiencia y comprensión del mundo por parte de los herederos de una cultura semita.

Los pueblos semíticos en sus antiguas cosmogonías<sup>10</sup> concebían el mundo de abajo como reflejo necesario del mundo de arriba, habitado por los dioses. No importa el número de dioses, el mundo de abajo ha de ser como el mundo celeste.

Las expresiones literarias tradicionales en el mundo semítico, que expresan esta concepción del universo, se generan a partir de la conciencia de distancia que existe entre la realidad terrestre y el modelo celestial. El desajuste ha de ser corregido y para ello existen dos únicas vías: La vía apocalíptica, que yo llamaría vía descendente; y la vía escatológica, que yo llamaría ascendente.

La primera supone que el cielo cae sobre la tierra, la destruye, pero la transforma. La segunda, el mundo terrestre se eleva, ahora o en los últimos tiempos, hasta fundirse con el mundo celeste y así consigue su total transformación.

Ambas vías son de carácter colectivo: Todo se transforma a un tiempo. El pueblo se transforma. La constatación de que esa transformación colectiva no se produce, genera, a mi modo de ver, la única vía posible de transformación individual; la vía mística.

En torno, previas, colindantes o consecuentes, giran o se desarrollan la vía profética o la vía sapiencial. Ambas permiten reconocer que el mundo de abajo no se asemeja al mundo de arriba y favorecen el tránsito.

La vía sapiencial es la vía del conocimiento racional. La vía profética la del conocimiento iluminado. Otra vez, el mismo movimiento vertical en las dos direcciones. O bien el hombre detecta con su solo intelecto cual es la realidad o bien dios, los dioses, le inspiran para que reconozca esa realidad.

La pervivencia, hoy, de géneros proverbiales, proféticos, acompañados de sueños, revelaciones, imágenes oníricas, carros que se elevan, máquinas

---

<sup>10</sup> J.B. Bergua, *Mitología Universal*, 2 vols. Madrid, 1960, pp. 486 y ss; M. Eliade, *Historia de las creencias y de las Ideas religiosas*, 3 vols., ed. española Madrid 1978, vol. I, p. 80 y nota 16.

fantásticas, ensimismamientos de los personajes y otras tantos cientos de rasgos más, suponen precisamente que la literatura árabe contemporánea sigue siendo fiel a esa cosmología semita.

Las viejas tradiciones semitas van acompañadas también de otro rasgo fundamental, cuya ignorancia supone, igualmente, pérdida de sentido. Ese rasgo es la oralidad. Una cultura que durante siglos es absolutamente ágrafa como la cultura árabe no pasa a ser escrituraria y a dar culto y valor estético a la letra, sin llevar pegado a su esencia algo de aquella antigua oralidad.

Un fenómeno parejo se da en la cultura judía: Frente a la Escritura, Torah, se desarrolla la Torah oral. El Islam se apoya en el Corán que, contra la costumbre, se empieza pronto a fijar por escrito, pero junto a él y con todo su peso aparece el *ḥadīṭ*. Su propio nombre dice de qué se trata y su contenido lo avala; hechos, sí, pero también dichos del Profeta.

Dando un salto sobre los siglos y olvidándonos de géneros como la *maqama*, sofisticación máxima de una oralidad siempre presente, nos encontramos con toda una serie de novelas y relatos contemporáneos en los que esa oralidad, acompañada como es imprescindible de lo gestual, está presente. Los relatos, pues, aparecen dotados de una teatralidad que, a primera vista, parece introducir recursos de otro ámbito en la narrativa.

Si se examinan con atención muchos de los relatos que nos ofrecen autores contemporáneos se observan modos y formas teatrales: narraciones donde interviene lo coral, donde los personajes se enmascaran, donde la luz y las sombras recuerdan un foco encendido señalando el lugar del primer actor.

No obstante, si entornamos los ojos, podremos detectar, tras esos relatos, un corro de oyentes, un narrador sentado en el suelo que con su mano traza un espacio imaginario, donde se desarrollan los hechos. La primera impresión de un espacio teatral heredado de la tradición occidental desaparece paulatinamente y vuelve a primer plano la tradición del desierto y, con ella, la tradición oral de los pueblos semitas.

No hay que cargar las tintas en esta forma de apreciación de la literatura árabe contemporánea. No hay que desdeñar las influencias venidas de las diversas literaturas occidentales y de los más diversos 'ismos' que han funcionado a lo largo de la historia de la literatura, desde mediados del siglo XIX hasta hoy.

No hay tampoco, sin embargo, que olvidar que precisamente los 'ismos' que mayor éxito han tenido en la literatura árabe son el romanticismo y el surrealismo, con algunas incursiones en el simbolismo, sin olvidar el realismo (tal vez habría que pensar más en el realismo mágico), y que, ellos precisamente, son a la literatura árabe contemporánea, lo que en su día fuera el neo-platonismo al pensamiento islámico<sup>11</sup>.

Estas corrientes han sido en Europa y América las que han dado alas a un imaginario en el que todo cabe y que guarda una semejanza verdaderamente notable con el imaginario semita. La espontaneidad con que el mundo de abajo se ve, en esos movimientos, como un trasunto del mundo de arriba es lo que hace posible su acercamiento y su interpenetración.

---

<sup>11</sup> S.H. Nasr, *Vida y pensamiento en el Islam*, Barcelona 1985, pp. 119 y ss.

La cercanía entre un Ibn Sinā y un San Agustín es la que simboliza este fenómeno del que estoy hablando. El mundo árabo-islámico ha tomado en préstamo aquello que no repugnaba o se contradecía con su propia esencia, dando una apariencia de sincretismo cultural e ideológico, a mi entender, falsa o no cierta en todos los aspectos.

Así pues, mi propuesta de análisis de la literatura árabe contemporánea no contradice los métodos de análisis que fijan su atención en el texto y su contexto. Este proceder científico sigue siendo insustituible. Sin embargo, la propuesta insiste en la contemplación diacrónica de los fenómenos literarios, remontando el contexto hasta raíces profundas, consciente del proceso de acumulación y decantación que esta cultura ha llevado a cabo, desde sus orígenes, en el corazón de los territorios poblados y transitados por los pueblos semitas.

Si todos los elementos hasta ahora presentados apuntan más bien a unos aspectos que podríamos llamar conceptuales y, en algunos casos, identificar como temáticos o de contenidos generales, -sobre los que la controversia puede hacer presa más fácilmente- ahora me ocuparé, brevemente y con algún ejemplo, de modos y formas, a los que aludía también al principio, y que, desde ese primer contacto externo con el texto, avalan de un modo más firme mi propuesta de estudio de la literatura árabe contemporánea que, por otra parte, no pretendo sea nueva sino un simple recordatorio de una posibilidad.

Fijaré la atención en dos géneros literarios bien definidos. Uno de ellos es el género proverbial. El otro el elegíaco.

Ambos géneros tienen una conocida trayectoria pre-islámica que entronca con tradiciones anteriores de raíz claramente semítica. Como tales géneros independientes y con personalidad propia, por su contenido y forma, no son susceptibles de confusión ni de imprecisión en sus límites y fines. Quizá sea más discutible el género elegíaco por su forma tradicional de verso y por sus contenidos más en la línea de las "lamentaciones". En cualquier caso, la discusión ha de quedar abierta a análisis más precisos, aunque algo se pueda apuntar ya en este sentido.

No obstante, si consideramos que aún correspondiendo al formato de la *qaṣīda* clásica, la *marṭiyya* se despegaba de ella y presenta peculiaridades propias, el modo poético es sólo quizá producto de una circunstancia temporal, y, como tal género, ya no se debe dudar de su independencia.

El género proverbial debió gozar de tanto predicamento, como literatura sapiencial en el mundo semítico, que ha entrado en todos los libros sagrados del mundo semita. Esto es sabido, pero cuando ya parecemos olvidados de que el mundo árabe pertenece a ese mundo semita, Luqman y sus enseñanzas, entran en el Corán.

La larga trayectoria de recopilaciones de proverbios y máximas de sabios en toda la literatura árabe no puede ser objeto de comentario aquí, por extenso e innecesario. Sin embargo, sí merece un breve comentario el hecho de que uno de los más grandes autores de la *Nahḍa* árabe, uno de los mejores representantes del *Mahḥar*, -con lo que ello significó de necesidad de búsqueda de las esencias propias y de una identidad diferente que oponer al agobiante occidente

y su éxito abrumador- *Mijā'il Na'ima*<sup>12</sup>, en uno de sus relatos breves más significativos, *El reloj de Cuco*<sup>13</sup>, usara formal y conceptualmente del género de los proverbios para construir el núcleo de su relato.

Es precisamente este cuento largo el que representa de una forma más clara esa búsqueda de la identidad que mencionaba, y es, precisamente en él, donde se halla una mayor acumulación de proverbios, que reúne todas las formas posibles de lo proverbial tradicional en la cultura semita.

Me refiero al uso de paralelismos, de ritmo en la frase, de ordenación de los vocablos, de agrupación metódica por el inicio del proverbio y otros rasgos bien conocidos. Todos aquellos datos mediante los que definimos formalmente el género proverbial están presentes. De tal modo es así, que nos hallamos frente a una reminiscencia no sólo conceptual de la sabiduría, sino que nos encontramos con la supervivencia real de la forma misma del género en sus aspectos más arqueológicos y -es digno de señalarse- que ese uso arqueológico no impide una clara incardinación del texto en la más profunda modernidad y una coincidencia neta del relato con las mejores aspiraciones del surrealismo europeo.

La forma es, pues, testimonio de la permeabilidad, capacidad sintética y, al mismo tiempo, fidelidad de la cultura árabe. He tomado este ejemplo por pura adhesión personal a la obra de este autor. Se podrían aportar otros cientos de ejemplos.

Si se quiere en el mismo terreno de las preferencias personales que no son excluyentes pero sí definidas, me permito plantear los dos siguientes ejemplos de uso narrativo del género poético de la elegía.

Uno de ellos, el más extenso, pertenece a la obra *Ṭawāḥīn Bayrūt* de Tawfiq Yūsuf 'Awwād<sup>14</sup>. El otro mucho más corto, por pertenecer a un delicado y aparentemente ingenuo relato brevísimo, se debe al ingenio del hermano del anterior, Emile Yūsuf 'Awwād, titulado *Mawt qalam* e incluido en la colección de relatos breves *Fī a'ālī al-ṣabal*<sup>15</sup>.

En el primero de los textos, el personaje dice explícitamente que va a componer una elegía:

*Más bien, le gustaría hacer una elegía. En su vida  
había hecho una oración fúnebre para nadie. Éste era el mo-  
mento:*

Inmediatamente, el personaje, improvisa la elegía, cuyo inicio transcribo. Dejo para otro momento de mayor reposo las consideraciones acerca de los contenidos de esta pieza, pero sí quiero señalar que, si bien no se trata de un poema métrico, en la edición árabe el texto de toda la elegía se presenta formal-

<sup>12</sup> C. Nijland, *Mikhā'il Nu'aymah Promoter of the Arabic Literary Revival*, Istanbul 1975; Rosa-Isabel Martínez Lillo, *Cuatro autores de la "Liga Literaria"*, Madrid 1994, pp. 39-56.

<sup>13</sup> En *Kāna mā kāna, Maṣmū'a kāmila*, Beirut 1970, pp.299-322.

<sup>14</sup> *Al-Mū'allafāt al-kāmila*, Beirut 1987, pp. 325-448.

<sup>15</sup> Beirut 1977, pp. 215-220.



mente como un poema en verso libre, forma que he intentado mantener en la traducción española. Este es el inicio:

*Todas las cosas son de Dios. ¡Glorificado sea tu nombre, Señor!  
¡Y glorificado sea tu nombre, señora de los que poseen!  
¿En realidad, como nombrarte?, ¡pues, numerosos son tus bellos nombres!  
En la puerta aparece "madam Juri".  
A lo divino, tu nombre era Rose. A lo humano tu nombre era Zahhur.  
Y a lo divino y a lo humano, a su imagen y semejanza te hizo, y para su mayor gloria te escogió.*

En otro lugar de esta misma novela se recurre, igualmente, a la descripción de un duelo de modo que resulta una especie de poema elegíaco tanto en los contenidos como en la presentación formal. Para no extenderme demasiado lo dejaré para otra ocasión.

*Mawt qalam* de Emile Y. 'Awwād también contiene una oración fúnebre a modo de responso:

*En nuestra viña, al pie de una ancha roca, excavé con mis manos un pequeño hoyo y enterré a mi pluma allí y la cubrí con la tierra. La oración fúnebre que compuse es como sigue:  
Amada mía:  
Has muerto antes que yo. Así hallas quien se ocupe de ti y de tu sepulcro. Así tienes quien te haga una elegía y quien te llore...*

Resulta evidente que el género elegíaco, aquí, aparece en forma narrativa. Sin embargo, el comienzo recuerda, creo que intencionadamente, el texto de Isaías del canto al amigo: *Quiero cantar a mi amigo la canción de mi amigo sobre su viña. Una viña tenía mi amigo en una loma feraz*<sup>16</sup> o aquel otro canto a la viña del mismo profeta<sup>17</sup>. Tras una introducción semejante, un texto en prosa se convierte necesariamente en un texto poético, con lo que el espíritu de la *marṭiyya* no queda traicionado y es salvado por esa alusión poética.

La imaginería que acompaña, pues, a esta elegía es suficientemente elocuente como para que resulte sencillo encontrarle conexiones con elementos más antiguos que responden a la expresión de un imaginario bien conocido: el imaginario semita.

<sup>16</sup> Is. 5,1.

<sup>17</sup> Is. 27.

Se puede argumentar en contra que se trata de un autor cristiano que conoce los textos bíblicos. Si bien es cierto, considero que la semejanza de sensibilidades es la que permite que un autor árabe escoja precisamente un modelo bíblico, que responde a una sensibilidad semita. Si no lo consideramos así, estaremos dando la razón a los que pretenden que el único espíritu vivo de lo semítico se encuentra en la tradición bíblica y en sus desarrollos posteriores dentro del judaísmo.

Como conclusión quiero insistir en el hecho de que existen suficientes datos, al examinar los temas, motivos, símbolos, estructuras formales, pervivencia de géneros, estereotipos y arquetipos, así como los contenidos, intenciones y modos de comprensión de la realidad, para no dudar de que, mirando hacia la literatura árabe contemporánea con una visión diacrónica, que ponga su otro punto de mira en las raíces profundas de la tradición semita, la comprensión de esta literatura se enriquece y se descubre en ella que no necesita ser, aunque sea válido y necesario, comparada con otras literaturas en una relación de servidumbre.

Se descubre, además, por lo que respecta a la realidad de la cultura mediterránea, que las raíces de ésta están en conexión directa con lo que mantiene vivo la cultura árabe del presente, a pesar de las apariencias en contrario.

Recordar, por último que si existe en el universo humano un tipo de *homo religiosus* ese tipo es el semita. Ignorar este hecho en unos grupos humanos, cuya literatura nos ofrece el mayor número de textos proféticos, apocalípticos y escatológicos de la Historia de la Humanidad, es negar una realidad evidente.

Si recordamos esos hechos, será fácil comprender por qué aún los más laicos de los escritores, aquellos cuyos intereses al hacer literatura están más cerca de lo profano y más lejos de lo sagrado, respiran por todos sus poros un ambiente de sacralidad que hace que sus microcosmos literarios tengan un cierto aire del macrocosmos donde habitan todos los dioses de la antigüedad.